

Stephanie Schroedter

Städtische Bewegungsräume auf der Bühne.

Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen

Wenn im Folgenden am Beispiel von Paris als einer international Maßstab setzenden Großstadt des 19. Jahrhunderts respektive Kulturmetropole der aufblühenden ›Moderne‹ Wechselbeziehungen zwischen dem Theater und seinem städtischen Umfeld in den Blick (und ebenso in das Ohr) genommen werden, so soll es dabei vor allem um die mehr oder minder beabsichtigte, sich latent durchziehende Rezeption urbaner Tanzkulturen in Operninszenierungen gehen: Durch stilisierte und dramatisierte Gesellschaftstänze konnten die auf der Bühne dargestellten, zeitlich und räumlich zumeist weit entfernten Welten dem Publikum nicht nur auditiv und visuell, sondern auch unmittelbar körperlich bewegt und bewegend näher gebracht, somit (im ursprünglichen Sinn) audiovisuell kinästhetisch erfahrbar gemacht werden. Insofern erlaubten gerade die für das französische Tanz- und Musiktheater² obligatorischen Ensembledanzszenen,³ im (vermeintlich) Fremden Bekanntes und Vertrautes zu entdecken. Die theatrale Repräsentation erhielt auf diese Weise unversehens sehr präsentische Züge, die die Darstellung zeiträumlich ungreifbar entrückter Geschehnisse als eine Fassade entlarven konnte, hinter der sich nur allzu alltägliche, in greifbarer Nähe liegende Erfahrungswirklichkeiten verbargen – ein Sachverhalt, der sich an Giacomo Meyerbeers Grands opéras sehr anschaulich aufzeigen lässt, gleichwohl es sich hierbei gewiss nicht um eine vorrangige ästhetische Intention des Komponisten handelt.

- 1 Vgl. hierzu Walter Benjamins Exposés »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts beziehungsweise »Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle« aus seinem ›Passagen-Werk‹, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1983, Bd. V.1 und V.2, insbes. im ersten Teil S. 45–77.
- 2 Hier und im Folgenden werden mit dem Begriff des Tanz- und Musiktheaters – der Terminologie von Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters folgend (hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, München/Zürich 1986 ff.) – sämtliche Theaterformen bezeichnet, deren Dramatik und Dramaturgie sich primär über Musik/Klänge respektive Tanz/Bewegung vermitteln. Er bezieht sich somit nicht ausschließlich auf jenes Musik- beziehungsweise Tanztheater im engeren Sinne, das sich seit der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts von vielfältigsten älteren Opern- und Balletttraditionen dezidiert abzusetzen sucht(e).
- 3 Diese Ensembleszenen basieren überwiegend auf Gesellschaftstanzformen – wie die folgenden Ausführungen zeigen werden –, die theatral überformt wurden und sich somit von ihren ursprünglichen Vorlagen entfernten. Analog zu dem Begriff der Bühnenmusik können sie als Bühnentänze bezeichnet werden, die diegetisch in das Geschehen eingelegt wurden, das heißt Tanz wird als solcher dargestellt, so dass die Darsteller zugleich Publikum ihrer selbst sind.

Schließlich mutieren just diese choreographierten Gesellschaftsszenen, die zumeist an entscheidenden dramatischen Wendepunkten beziehungsweise im unmittelbaren Vorfeld von Augenblicken größter Gefahr positioniert sind, häufig zu Schwellenräumen des Bewusstseins und führen als solche zu jenen Katastrophenszenarien, die der ausgewiesene Paris-Spezialist Walter Benjamin als geschichtskonstituierend herausarbeitete.⁴ Sie sind als Reflex der zahlreichen inneren und äußeren Krisen und Revolten zu verstehen, die sich zwischen der Juli-Monarchie⁵ und dem Zweiten Kaiserreich kontinuierlich zuspitzten und während der Pariser Kommune breitflächig eskalierten, um mit deren Niederschlag auch den letzten Hoffnungsschimmer auf die seit dem späten 18. Jahrhundert vielbeschworene »Liberté, Egalité et Fraternité« vorerst zu ersticken. Diese Tendenz findet in den urbanen Tanzkulturen ebenso wie in deren theatraler Inszenierung ihren korporalisierten Widerhall, indem Gesten, denen zunächst eine gesellschaftspolitische und/oder soziokulturelle Sprengkraft innewohnte, der Herausbildung einer zunehmend ausdifferenzierten Formensprache dienten, die nicht selten zu dekorativen Figuren erstarrten. Vor diesem Hintergrund erwecken ornamentale Formationen bisweilen den Eindruck einer gefrorenen Dynamik, die für einen Augenblick verlangsamt, wenn nicht sogar durch Posen (vordergründig) stillgestellt wird – vergleichbar Träumen, die durch traumatische Erfahrungen als Abfolge von Bildern momenthaft festgehalten werden: Emotionen werden raffiniert stilisiert, chiffriert und sublimiert. Ihrer ursprünglichen Aktualität und Vitalität lässt sich durch die Einbeziehung weiter reichender Kontexte auf die Spur kommen, wie im Folgenden exemplarisch an Tanzszenen aus Giacomo Meyerbeers *Grands opéras* aufgezeigt werden soll.

- 4 Benjamin verdichtet dieses Geschichtskonzept sehr bildlich in seiner Interpretation von Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* (1920), das er 1921 erwarb: »Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind aufgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Der Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.« Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, in: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1974, [Neudruck] Stuttgart 1992, Bd. I.2, S. 691–704. Vgl. hierzu ebs. Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a. M. 1986.
- 5 Zu einer sehr umfassenden Darstellung dieses Phänomens für den Zeitraum von 1830 bis 1848 vgl. Werner Giesselmann: *Die Manie der Revolte. Protest unter der Julimonarchie*, München 1993.

Die Bühnentänze in Meyerbeers Opernkompositionen (seine Grands opéras ebenso wie seine Opéras comiques) belegen – mehr indirekt als direkt und schon gar nicht plakativ zur Schau gestellt –, wie aufmerksam dieser Komponist das Pariser Kulturleben, das für seine Dansomanie weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war, beobachtete und musikalisch reflektierte – zweifellos mit einer kompositorischen Raffinesse, die im Musiktheater seiner Zeit ihresgleichen (vergeblich) sucht. Es ist seiner eingehenden Kenntnis der politischen, kulturellen und intellektuellen Konstitution seiner Zeit und seinen auf der Basis solcher Beobachtungen kompositorisch verarbeiteten Gesellschaftsanalysen zu verdanken, dass die musik- und tanzdramaturgisch kongenial konzipierte Klosterszene aus Meyerbeers *Robert le diable* (III. Akt) nicht weniger als den entscheidenden Impuls zur Herausbildung des sogenannten Romantischen Balletts gab, das von Paris ausgehend international rezipiert wurde und weitere Entwicklungen des europäischen Tanztheaters maßgeblich prägen sollte: Unmittelbare Einflüsse – tänzerisch-choreografischer wie musikalisch-kompositionstechnischer Natur – lassen sich vor allem in den Ballets fantastiques *La Sylphide*⁶ und *Giselle, ou Les Wilis*⁷ nachweisen. Da die Tanzszene aus dem *Robert* aufgrund einer außergewöhnlich günstigen Quellenlage bereits rekonstruiert werden konnte, und diese historisch informierte Aufführungspraxis auch eingehend wissenschaftlich kommentiert wurde,⁸ sollen an dieser Stelle einige Aspekte aufgegriffen werden, die bislang kaum Beachtung fanden.⁹

- 6 Zu einem Libretto von Adolphe Nourrit, einer Komposition von Jean Madeleine Schneitzhoeffter (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Bach, Boieldieu, Gluck und Paganini) und einer Choreografie von Filippo Taglioni am 12. März 1832 an der Opéra (Salle de la rue Le Peletier) uraufgeführt.
- 7 Zu einem Libretto von Théophile Gautier und Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges, einer Komposition von Adolphe Adam (mit einem nachträglich eingelegten Bauern-Pas de deux von Friedrich Burgmüller) und Choreografien von Jean Coralli und Jules Perrot am 28. Juni 1841 an der Opéra (Salle de la rue Le Peletier) uraufgeführt.
- 8 Diese Szene ist durch Aufzeichnungen des dänischen Tänzers, Choreografen und Ballettdirektors des Königlichen Theaters Kopenhagen Auguste Bournonville (1805–1879), der Filippo Taglionis Choreografie an der Pariser Opéra mehrfach sah, um sie in sein Heimatland zu exportieren, vergleichsweise vollständig dokumentiert. Vgl. hierzu die Rekonstruktionen von Knud Arne Jürgensen am London Studio Centre 1985, der Vaganova Schule St. Petersburg 1986 und am Teatro San Carlo Neapel 1988 sowie deren Erläuterung und Notation in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns, reconstructed by Knud Arne Jürgensen, Labanotation and Performance Notes* by Ann Hutchinson Guest, Amsterdam 1997 (Language of Dance Series, Nr. 7).
- 9 Neben den Überblickswerken von Ivor Guest (*The Romantic Ballet in Paris*, London [Neuaufgabe] 2008) und Marian Smith (*Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton 2000) finden sich einschlägige Forschungsarbeiten zu der fraglichen Tanzszene in den Sammelbänden *Meyerbeer und der Tanz*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller, Paderborn 1998 (*Meyerbeer Studien*, Bd. 2) (mit entsprechenden Beiträgen von Marion Kant, K. A. Jürgensen, Wolfgang Kühnhold, H. Moeller, G. Oberzaucher-Schüller, M. Smith, Mathias Spohr, Elisabeth Suritz,

Bei dem Nonnenballett aus Meyerbeers *Robert le diable* handelt es sich nicht nur um das erste Ballet blanc,¹⁰ das in weiterer Folge den Nukleus zur Gestaltung eines ganzen (weißen) Aktes bieten sollte und gleichzeitig – mit der Verlagerung des Geschehens in eine ätherische beziehungsweise überirdische und gleichzeitig unterbewusste Sphäre – zu einem markanten Kennzeichen des sogenannten (klassisch-)romantischen Balletts avancierte, sondern vor allem auch um dessen einzigartige Verquickung mit einem Teufelssujet, das den diametral gegenüberliegenden Pol des romantischen Dualismus von Endlichem und Unendlichem, letztlich des Dilemmas zwischen Gut und Böse markiert.¹¹ Durch den Umstand, dass diese geheimnisvoll-irreale Tanzszene substanziell von diabolischen Kräften durchzogen ist, gewinnt jene eingangs angesprochene, gerade in den 30er- und 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts noch sehr lebhaft Wechselbeziehung

Marta Ottlová) sowie Meyerbeer und das europäische Musiktheater, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16) (mit einem Beitrag von K. A. Jürgensen). Vgl. zudem Rodney Stenning Edgecombe: Meyerbeer and Ballet Music of the Nineteenth Century. Some Issues of Influence with Reference to *Robert le Diable*, in: *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*, 21/3 (1998), S. 389–410.

- 10 Vgl. hierzu unter anderem den Beitrag von K. A. Jürgensen im Programmbuch der Berliner Staatsoper Unter den Linden anlässlich einer Neuinszenierung dieser Grand opéra (Premiere am 11. März 2000): Meyerbeer und seine tanzenden Nonnen, in: *Robert le Diable. Robert der Teufel*, hg. von der Staatsoper Unter den Linden, Berlin 2000, S. 94–103.
- 11 Bereits in der ein Jahr nach dem *Robert le diable* uraufgeführten *La Sylphide* tritt diese Diabolik merklich in den Hintergrund und ist in *Giselle* nur noch schemenhaft zu erkennen, um stattdessen den Gegensatz von Traum und Wachzustand beziehungsweise Traum und Trauma stärker zu akzentuieren: Die *Sylphide* ist gleichsam ein Spuk, der nur in James Imagination existiert, während die Wilis als Opfer fremder Übergriffe (beziehungsweise eines nebulösen Schicksals) zu dieser merkwürdig zwischen Leben und Tod changierenden, traumatisch ›untoten‹ Existenz verdammt sind – im Gegensatz zu den Nonnen, die nach ihrer Wiedererweckung durch einen Teufel Schattenseiten religiösen Glaubens beziehungsweise moralischer Integrität verkörpern. Während das Handeln der Wilis somit im Zeichen von Rache und Vergeltung steht, ist jenes der Nonnen durch teuflische Hinterlist motiviert. Zu den ›Geisterreichen‹ im Romantischen Ballett im Gegensatz zu den Teufelsballetten, die in betont irdischen Regionen jenseits irrealer Sphären lokalisiert sind – somit die topologisch spannungsvolle Dialektik der Nonnenszene aus Meyerbeers *Robert* wieder auseinander dividieren –, vgl. Gabriele Brandstetter: »Geisterreich«. Räume des romantischen Balletts, in: *Räume der Romantik*, hg. von Inka Müller-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg 2007 (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 42), S. 217–237; dies.: Tanz der Elementargeister. Der Mythos des romantischen Balletts, in: *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, München 2007 (Derra de Moroda Dance Archives VIII), Bd. 2, S. 195–212; Schroedter: Bewegungstopologien Pariser Tanz(musik)kulturen des 19. Jahrhunderts. Schwellen-Räume zwischen Bühne, Ballsaal und musikalischem Salon, in: *Musiktheater im Fokus*, hg. von Sieghart Döhring und Stefanie Rauch, Sinzig 2014, S. 519–544.

zwischen dem Theater und den urbanen Tanzkulturen im Schatten der Bühne sehr konkrete Konturen: Bals publics, die sich in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu einem neuartigen, großstädtischen Freizeitvergnügen mauserten und binnen kürzester Zeit zu einer Hauptattraktion von Paris heranwuchsen, boten einen fruchtbaren Nährboden für ähnlich scheinheilig-teuflische Verführungskünste wie jene von den Nonnen vorgeführten, die den Titelhelden Robert – durch seine halb-diabolische Herkunft ohnehin schon zu einem schicksalhaft-tragischen Lebenswandel verdammt – zu einer fatalen Tat verlockten.¹² Insbesondere privilegierte Gesellschaftskreise sahen durch solche, auf öffentlichen Tanzveranstaltungen aufblühenden, gefährlichen Anziehungskräfte bislang geltende Grenzen gesellschaftlichen Standes und Anstandes in einer für sie höchst beängstigenden Art und Weise bedroht.

Denn im Gegensatz zu jenen Gesellschaftstänzen, die in den privaten Salons oder auf offiziell-repräsentativen Bällen als körperlich bewegtes Distinktionsmerkmal kultiviert wurden, um sich formbewusst und somit ethisch-moralisch unanfechtbar zu inszenieren, bildeten sich in den einschlägigen Tanzlokalen, zu denen jeder Zugang hatte, der das nötige Eintrittsgeld aufbringen konnte (mit etwas Geschick ging es aber auch ohne einen Groschen), neue Bewegungsformen heraus, die tradierte Bewegungskonventionen durch geradezu unbändige Bewegungsenergien aufzumischen und gleichzeitig semantisch neu aufzuladen vermochten. Vor allem durch den Einsatz improvisierter Bewegungssequenzen, die sich als frühe Cancan-Formen (auch als Cahut oder Polka-piquées bezeichnet) in den Guinguettes¹³ herausbildeten – schlichten Weinlokalen an den Stadtgrenzen, seinerzeit (wie heute die Banlieues) sozial benachteiligte Randzonen, wenn nicht sogar soziale Brennpunkte –, konnten herkömmliche Bewegungsgrenzen überschritten werden, um sich neue (innere wie äußere) Bewegungsfreiheiten zu erobern. Dabei waren die hohen Beinschwünge, die besonders auffällig hervorstachen, zunächst vor allem

12 Der Umstand, dass Tanz im Kontext von Trunkenheit, Spiel und Liebesverführungen – vergleichbar dem »Bacchanale ardente« der Nonnen mit ihrer »Séduction par l'ivresse«, »Séduction du jeu« und »Séduction de l'amour« – zwangsläufig katastrophisch enden muss, wird auch in den Ballettproduktionen immer wieder toposartig aufgegriffen. Zu einer ähnlichen stofflichen Ausgangsbasis vgl. beispielsweise die Ballet pantomime *Le Diable amoureux* nach einem Libretto von Jules Henri Vernoy Marquis de Saint-Georges in der Vertonung von François Benoist (erster und dritter Akt) und Napoléon-Henri Reber (zweiter Akt) (unter Verwendung von Melodiezitaten aus Kompositionen von Rodolphe Kreutzer und Louis Spohr) zu einer Choreografie von Joseph Mazilier, die jedoch erst 1840 an der Pariser Opéra uraufgeführt wurde. Meyerbeer dramatisiert somit vergleichsweise früh eine heikle Problematik großstädtischen Lebens auf der Bühne.

13 Vgl. hierzu sehr ausführlich und auf der Basis eingehender Auswertungen auch entlegenen, kaum beachteten Archivmaterials: François Gasnault: *Guinguettes et Lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*, Paris 1986.



ABBILDUNG 1 *Quadrille des Toqués* (Quadrille der Verrückten). Zahlreiche Abbildungen, die Szenen der Pariser Dansomanie aufgreifen, darunter insbesondere Karikaturen und Grafiken aus dem Umfeld der ›Rigolbochomanie‹, das heißt früher Cancan-Praktiken, belegen die Begeisterung für hohe Beinschwünge, die selbstverständlich entsprechende Exercises erforderten. Während man diese Übungen ebenso wie die Beinschwünge selbst im urbanen Kontext nicht ohne Skepsis beobachtete, gehörten sie im Theater – als Vorbereitungen für Grands Battements und Développés, ebenso den Halt von Attitüden und Arabesken – zum Repertoire des professionellen Ballettrainings.

politisch motiviert und wurden auch vornehmlich von Männern, insbesondere einfachen Handwerkern und Soldaten praktiziert. Erst später, durch die Migration dieser Tanzform in das Stadttinnere, gleichzeitig ihre stilistische Ausformung und Etablierung durch die Damen der urbanen Tanzszene – allen voran ›ces dames‹ der Demi-Monde – avancierten sie zu einem erfolversprechenden Moment teuflischer Versuchungen.¹⁴ Und während sowohl Opéras comiques als auch Opéras bouffes vergleichsweise direkt auf solche jüngeren Errungenschaften des städtischen Tanztreibens Bezug nahmen – sei es auch nur hör- und nicht sichtbar, das heißt allein musikalisch, jedoch nicht zwangsläufig choreografisch umgesetzt –, wurden in den Grands opéras vergleichbare Anspielungen, um deren durchschlagende Wirkung man nur zu genau wusste, betont dezent, daher umso effektreicher und aufwendig inszeniert kaschiert.

¹⁴ Vgl. zu einem historischen Überblick: David Price: *Cancan!*, London 1998, S. 24–44, Kapitel: How it all began: From the 1830s to the Second Empire.

Neben der phänomenalen tänzerischen Durchschlagskraft des (frühen) Cancan, der ab den 30er-Jahren Furore machte, verdient auch noch eine andere Entwicklung besondere Beachtung: Während sich um 1800 einzelne Tanzformen noch vergleichsweise eindeutig bestimmten Gesellschaftsschichten zuordnen ließen, findet durch das deutlich zunehmende Interesse privilegierter Gesellschaftskreise an den (im Vergleich zu ihren eigenen, formalhaft erstarrten Bewegungskonventionen) vitalen Tänzen gesellschaftlicher Randgruppen ebenso wie geografischer Randgebiete – das heißt Tänze benachbarter Länder, vor allem ländlicher Regionen, die sich in weiterer Folge als National- und Charaktertänze auch auf der Bühne behaupten konnten – eine sehr kreative Vermischung von Tanzformen statt, die sich gleichermaßen chamäleonartig wie stilsicher unterschiedlichsten soziokulturellen Bedürfnissen anzupassen vermochten und dabei vielfältige Mischformen herausbildeten. Paradigmatisch stehen hierfür die Multiadaptierbarkeit der Quadrille,¹⁵ dem französischen Nationaltanz *par excellence*, dicht gefolgt von der Polka,¹⁶ die ab den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine veritable Polkamanie auslöste,

- 15 Die Quadrille ist aus der *Contredanse française* (Cotillon) hervorgegangen, die sich im 18. Jahrhundert als Ausdruck eines neuen bürgerlichen, vergleichsweise spielerisch-liberalen ›Bewegungsgeistes‹ herausbildete und als solcher auch bald in die Oper Eingang fand. In der Übergangsphase zur Quadrille werden *Contredanses* und *Quadrilles* häufig synonym bezeichnet beziehungsweise stößt man häufig auf die Kombination beider Begriffe: *Quadrilles de Contredanses*. Dennoch verweisen *Contredanses* generell auf die ältere, vergleichsweise formellere Ausprägung, während *Quadrilles* die jüngere, wandlungsfähigere Ausführung mit einem obligatorisch schwungvollen Finalsatz als Galoppaden-ähnlichem Kehraus intendieren. Zu den Stammsätzen der Quadrille gehören *Le Pantalon* (2/4), *L'Été* (2/4), *La Poule* (6/8), *La Pastourelle* (2/4) oder alternativ *La Trénis* (2/4) und ein *Finale* (6/8). Vgl. hierzu insbesondere Jean-Michel Guilcher: *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Paris [1969] 2003, sowie zu dem inflationären Einsatz von Quadrillen (die älteren *Contredanses* ersetzend) im französischen Musik- und Tanztheater und deren Rezeption im Ballsaal: Maribeth Clark: *Understanding French Grand Opera through Dance*, Ph. D. Diss. University of Pennsylvania 1998, sowie dies.: *The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris*, in: *The Journal of Musicology* 19/3 (2002), S. 503–526; zudem Schroedter: *Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal. Populäre Tanz- und Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, in: *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann, Kassel 2011 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 15), S. 140–160.
- 16 Als Volks- beziehungsweise Nationaltanz tschechischer Provenienz fand die Polka ebenso rasch Eingang in die gehobenen Pariser (Tanz-)Salons wie sie in den städtischen Tanzlokalen aufblühte. Während sie allerdings auf den distinguierten Bällen zu einem kunstvollen Paartanz mit charakteristischen Armhaltungen/-kreuzungen und Oberkörperwendungen stilisiert wurde, avancierte sie in den urbanen Tanzkulturen zu einem Markenzeichen jener auch als Polkeuses bezeichneten Ballköniginnen, die durch ihre Tanzkünste auf noch ein ganz anderes Gewerbe aufmerksam machten, das zwar öffentlich gefürchtet und geächtet war, sich jedoch inoffiziell einer großen Nachfrage erfreute. Soweit man den zeitgenössischen feuilletonartigen (sogenannten physiologischen) Beschreibungen und entsprechendem, meist karikatureskem Bildmaterial

und dem Galopp,¹⁷ dessen aufführungspraktisches Spektrum von einem distinguierten Paartanz über einen salonfähigen Gruppentanz bis hin zu einer wilden, außer Kontrolle geratenden Massenhysterie reichte.

In Paris war es somit weniger der 3/4- beziehungsweise Walzertakt, der die Gesellschaft aus den Fugen brachte (wie in Wien und Berlin), vielmehr sorgte ein rascher, vorzugsweise sukzessiv akzellerierender Zweiertakt im 2/4- oder 6/8-Rhythmus für rasende Geister und erhitzte Gemüter. Dabei schien sich der Bewegungsradius der Gesellschaftstänze und in weiterer Konsequenz ebenso der des Bühnentanzes – sowohl die unmittelbare Kinesphäre¹⁸ als auch den choreografischen Umraum betreffend – kontinuierlich auszuweiten. Zudem mutierten tradierte Verkörperungen (Enactment) herkömmlicher Gesellschaftsgefüge durch eine neue Faszination an soghaften Massenbewegungen zu regelrechten Einverleibungen (Embodiment) neuer gesellschaftspolitischer und soziokultureller Dynamiken. Zuvor unterdrückte und nicht zuletzt deshalb unwiderstehliche Gesten lockerten nicht nur geläufige choreografische Figuren (Raumwege) auf, sondern brachten auch bislang geltende Bewegungskonventionen (stellvertretend für etablierte Formen gesellschaftlichen Umgangs) riskant-verlockend ins Wanken. Diese zunächst an den Stadträndern neu entdeckte, später auch in den Tanzkulturen der Innenstadt rasant um sich greifende Bewegungsenergetik bildet das stoff-

glauben darf, fanden in diese Polken auch Cancan-Elemente Eingang, die die auf ihr Ansehen bedachten Tanzlehrer (als geschäftstüchtige Autoren von Tanzlehrbüchern) selbstverständlich verschweigen. Zur »Polkamanie« auf den öffentlichen Bällen vgl. unter anderem Auguste Vitu und Paul Farnèse: *Physiologie de la polka d'après Cellarius*, Paris 1844; Nick Polkmall: *Les Polkeuses, poème étique sur les célébrités de la polka*, Paris 1844; [anon.]: *Almanach de la Polka*, Paris 1845; Gustave Bourdin [pseud. G. Malbert]: *Voyage autour de Pomaré. Reine de Mabilie, Princesse du Ranelagh, Grande-Duchesse de la Chaumière, par la grace de la Polka, de Cancan et autres Cachuchas*, Paris 1844; Jules Perrot und Adrien Robert: *La Polka enseignée sans Maître, son origine, son développement, et son influence dans le monde*, Paris [o. J., um 1845]; hingegen zur »salonfähigen« Polka: Henri Cellarius: *La Danse des salons*, Paris 1847 [1849]; die diversen Ausgaben/Neuaufgaben von Philippe Gawlikowskis *Guide complet de la danse*, Paris 1858, sowie Georges Desrat: *Méthode de danse de salon*, Paris [1864]; ders.: *Traité de la danse contenant la théorie des danses françaises et étrangères*, Paris [o. J.]; ders.: *Traité de la danse contenant la théorie et l'histoire des danses anciennes et modernes*, Paris [um 1880]; ders.: *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique*, Paris 1895.

¹⁷ Aufgrund ihrer schlichten Ausführung mit einfachen Chassés ohne Wechsel finden sich – vor allem in französischen Publikationen – nur vereinzelt Hinweise zur Ausführung des Galopps beziehungsweise von Galoppaden, während unzählige Stiche und Karikaturen ihre außerordentliche Beliebtheit höchst anschaulich vor Augen führen.

¹⁸ Um zwischen »dem Raum im allgemeinen und dem Raum in der Reichweite des Körpers« zu unterscheiden, wird – insbesondere seit Rudolf von Labans Choreutik. *Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes* (dt. Erstausgabe Wilhelmshaven 1991, hier S. 28 ff.) – letztere als Kinesphäre eines Menschen bezeichnet.

liche und bewegungsdramatische Zentrum zahlreicher Ballettproduktionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wurde ebenso an neuralgischen Punkten zeitgleicher Opern als dramaturgischer Kunstgriff integriert. Dementsprechend stehen die immer wieder zum Einsatz kommenden stilisierten Gesellschaftstänze in Operninszenierungen keineswegs ausschließlich im Dienst einer illustrativen *Couleur locale*,¹⁹ sondern sie lassen sich auch als Choreografien des Politischen und Sozialen,²⁰ das heißt als kunstvoll gestaltete Korporalisierungen gesellschaftspolitischer und soziokultureller Kontexte außerhalb des Theaters lesen: Sie schlagen eine Brücke zu einem städtischen Alltag, der sich dem heutigen Zuhörer und Zuseher keineswegs selbstverständlich erschließt. Im Nonnenballett aus *Robert le diable* hätte dieser Sachverhalt kaum raffinierter verschleiert werden können – und doch darf davon ausgegangen werden, dass ihn das zeitgenössische, theatererfahrene Publikum durchaus zu entschlüsseln vermochte.

Eine besondere Herausforderung bei der Gestaltung dieses Nonnenballetts bestand zweifellos in der phantasmagorischen Spannung zwischen Ätherik und Diabolik (ätherischen Diabolik beziehungsweise diabolischen Ätherik), die sowohl auf der tänzerisch-choreografischen wie auf der musikalischen Ebene neue Stilmittel erforderte: Das Kloster steht für einen diffusen Schwellenraum zwischen irdischen Verführungen und himmlischer Erlösung, der – unterstützt durch ein atmosphärisch dicht aufgeladenes Bühnenbild mit einem dämonischen Lichteinfall²¹ – durch die Klang- und Bewegungsgestaltung als solcher zu erkennen ist. Hierzu trug die Weiterentwicklung des Bewegungsvokabulars – sowohl in Bezug auf die Schrittkombinationen und den Spitzentanz als auch die in ihren Ausdrucksgestaltungen subtil nuancierten und neuartig ausdifferenzierten Armführungen²² – ebenso bei wie die innovative Behandlung des Ensembles, das durch dekorativ-ornamentale Formationen und im unisono geführte Bewegungs-

19 Vgl. hierzu auch den frühen und sehr instruktiven, dennoch mittlerweile ergänzungsbedürftigen Artikel von Stefan Kunze: *Fest und Ball in Verdis Opern*, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 269–278.

20 Vgl. zu einem Einblick in diese weitreichende Thematik Gabriele Klein: *Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis*, in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, hg. von Margit Bischof und Claudia Rosiny, Bielefeld 2009, S. 125–144.

21 Für das Bühnenbild war Pierre Luc Charles Cicéri, seinerzeit einer der führenden Künstler auf diesem Gebiet, verantwortlich.

22 Vgl. hierzu die ausführlichen Hinweise zum tänzerisch-choreografischen Ablauf des *Bacchanales* und der sich daran anschließenden drei kleinen Ballette (1er Air de Ballet: *Séduction par l'ivresse*; 2me Air de Ballet: *Séduction du jeu*; 3me Air de Ballet: *Séduction de l'amour – Pas seul d'Hélène*) in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*, S. 31–53.

linien mit einer (paradoxe Weise) traumwandlerisch anmutenden Präzision zu bestechen vermag. Während auf diese Weise eine Weitung des Bewegungsraumes in seiner metaphorischen Tiefendimension stattfindet,²³ gewinnt der Klangraum durch eine zuvor ungekannte, detailreich abgestimmte Instrumentierung im Verbund mit einem den dramatischen Gegebenheiten entsprechenden dynamischen Orchestereinsatz an Ausdruckstiefe. Das kongenial aufeinander abgestimmte Ineinandergreifen von Bewegungs- und Klang(farben)dramaturgie²⁴ sollte schließlich zu der Herausbildung einer tableauartigen Wirkungsästhetik führen, die auf ein neues Raumempfinden und letztlich auf den Stadtraum verweist, in dem sich im Zuge großstädtischer Entwicklungen neue Wahrnehmungsmuster herausbildeten – wie sich auch an den seinerzeit äußerst beliebten literarischen wie ikonografischen *Tableaux de Paris* eindrucksvoll nachvollziehen lässt: In imaginären »Vols d’oiseau« über die Stadt oder auf weitläufigen Promenaden durch die Stadt wird dem Detail ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt wie einem alle Sinne überwältigenden Gesamteindruck, um die stetig anwachsenden Dimensionen urbanen Lebens – in seiner Weite und Tiefe, seinem Illusionspotenzial und seiner potenziellen Desillusionierung – zu Bewusstsein zu bringen und künstlerisch zu reflektieren.²⁵ Dabei wird die Wirkung des urbanen Bewegungsraumes verbalisierend oder bildlich-illustrierend inszeniert, um ihn – trotz notgedrungenem Verzicht auf theatrale Mittel dennoch letztere imitierend – bühnenwirksam zu suggerieren.²⁶

- 23 Vgl. hierzu die aufschlussreichen Abbildungen, die den Notationen und choreografischen Skizzen der Rekonstruktionsdokumentation beigegeben sind, in: *Robert le Diable. The Ballet of the Nuns*, S. 59–163.
- 24 Den Begriff der »Klangfarbendramaturgie«, der besonders prägnant die Aufwertung des Klanges und vor allem der Klangfarbe als dramatisches und dramaturgisches Mittel in der Oper des 19. Jahrhunderts (gerade durch Meyerbeers Kompositionen) zum Ausdruck bringt, übernehme ich von Sieghart Döhring. Vgl. hierzu ders.: Artikel »Meyerbeer. Robert le diable«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, S. 123–130, hier S. 128.
- 25 Aus der Fülle der »Tableau-Literatur« – wesentlich initiiert durch Louis-Sébastien Merciers zwölfbändigen *Tableau de Paris*, Amsterdam 1782–1788, und *Le Nouveau Paris*, Paris 1799 – seien für die hier thematisierte Zeitspanne exemplarisch genannt: *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* (mit Texten unter anderem von Honoré de Balzac, Louis Huart, P.-L. Jacob [Paul Lacroix], Jules Janin, Paul de Kock), Paris 1834/35; *La Grande ville: Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique* (mit Texten unter anderem von Honoré de Balzac, Albert Cler, Alexandre Dumas, Paul de Kock sowie Illustrationen von Gavarni, Honoré Daumier, D’Aubigny [Daubigny], Henry Emy, Henri Monnier u. a.), Paris 1842; sowie Edmond Auguste Texiers *Tableau de Paris* (mit Illustrationen von Cham [Comte Amédée de Noé], Gavarni [Guillaume Sulpice Chevalier], Gérard-Séguin, Gran[d]ville [Jean Ignace Isidore Gérard], Eugène Lami u. a.), Paris 1852/53.
- 26 Vgl. hierzu weiterführend die ausführliche und detailreich fundierte Studie von Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München [1993] 1998.

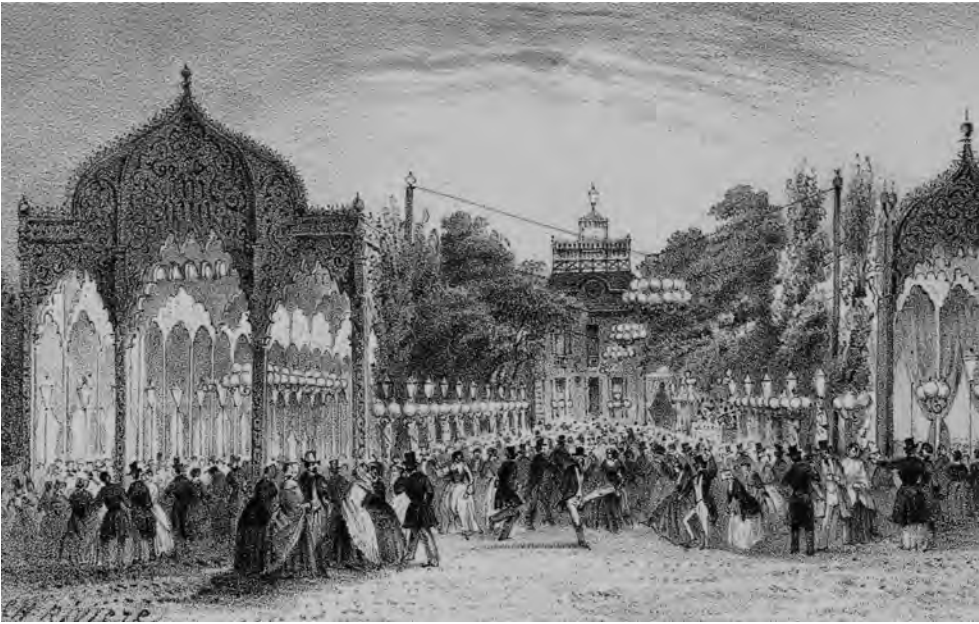


ABBILDUNG 2 UND 3 Zwischen 1830 und 1860 schärfte sich das Bewusstsein für die Großstadt Paris in einem zuvor ungeahnten Ausmaß und fand hierfür in sämtlichen Künsten neue Ausdrucksmittel. Die beiden ›Vues de Paris à vol d'oiseau‹ verdeutlichen anschaulich, wie sich der Blick weitet und dabei ebenso um Detailgenauigkeit bemüht ist, zumal ab der Jahrhundertmitte hierfür auch fotografische Verfahren unterstützend herangezogen werden konnten. Oben: »Paris à vol d'oiseau, M DCCC LII«, aus: Edmond Auguste Texier: *Tableau de Paris. Ouvrage illustré de quinze cents gravures*, Paris 1852/53, unten: »Vue à vol d'oiseau prise au dessus du quartier St. Gervais« aus: *Paris dans sa splendeur. Monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire. Dessins et lithographies (avec l'aide de la photographie)*, Paris 1861



ABBILDUNG 4 UND 5 Auf diesem Druck einer Quadrille von Philippe Musard wird Le Château-Rouge abgebildet, ein an der Barrière Rochechouart (Montmartre) gelegenes, nach seinen roten Ziegelsteinen benanntes Tanzlokal, das – abgesehen von dezent kaschierten antigouvernalen Tendenzen – durch ein Gemisch aus Promenade, Bal champêtre, Café-concert und Cirque musical die vergnügungssüchtige Pariser Gesellschaft an den Stadtrand zu locken und gleichzeitig dem ländlichen Ambiente ein Flair von Luxus einzuhauchen suchte. Die Ansicht der Rückseite des Gebäudes zeigt Pavillons mit maurischem Außendekor, wobei auf der zwischen diesen Vorbauten lokalisierten Tanzfläche zentral im Vordergrund ein Tänzer mit hohen Beinschwüngen zu erkennen ist, der Cancan-artige Bewegungen andeutet.

Étienne-Junien de Champeaux' schwärmerische Ausführungen zu diesem kleinen Schlösschen und seiner Umgebung suggerieren eine äußerst theatertaugliche Szenerie: Er vergleicht das Areal mit einer Féerie, über deren Bühne die Haute couture parisienne flaniert und dabei kaleidoskopartig in beständig wechselnden Farbkombinationen erstrahlt: »Ici, c'est dans une large et spacieuse avenue [sic] que la danse a lieu; de chaque côté règne une allée de tilleuls sous laquelle un architecte intelligent a placé une haute tente de coutil; l'une de ces allées, celle au centre de laquelle est situé l'orchestre, est en partie occupée par les tables du café, l'autre est tout à la promenade; quand les lustres et les girandoles de gaz sont allumés, c'est un spectacle enchanteur que d'y voir circuler toutes ces femmes aux plus fraîches parures, aux atours les plus élégants: mais c'était surtout le jour de la première grande fête, le 10 juillet dernier, que cette allée était éblouissante de toilettes et que l'œil exercé pouvait reconnaître les cachemires de Gagelin, les grenadines de Delille, les chapeaux de Maurice Beauvais, les saules de Zacharie, les fleurs de Constantin, et tout cela porté par un essaim de femmes luttant de jeunesse, de grâces et de piquante coquetterie. N'oublions pas que le même soir nous avons vu pour la première fois tout l'effet que pouvait produire dans ce féérique [sic] séjour un éclairage en verres de couleur.« (»Hier findet der Tanz in einer geräumigen und breiten Avenue statt; zu beiden Seiten Lindenalleen, vom Architekten geschickt mit einem Zeltdach aus Leinen überdacht; eine dieser Alleen, in deren Mitte das Orchester aufgebaut ist, ist teilweise mit Kaffeetischen



ausgestattet, die andere Allee dient gänzlich der Promenade. Es ist ein bezauberndes Spektakel, unter dem Licht der Lüster und des Lichtdekors diese frisch herausgeputzten, hocheleganten Frauen umherwandeln zu sehen: Vor allem am ersten großen Festtag, dem vergangenen 10. Juli, konnte das geübte Auge in dieser von prachtvollen Kleidern strahlenden Allee die Cachmire von Gagelin, die Grenadinen von Delille, die Hüte von Maurice Beauvais, das Weidenholz von Zacharie und die Blumen von Constantin wiederfinden. All dies getragen von einem Schwarm von Frauen, die sich an Jugend, Grazie und pikanter Koketterie miteinander messen konnten. Und vergessen wir dabei nicht die Wirkung der farbigen Glaslichter, die wir an diesem Abend zum ersten Mal an diesem zauberhaften Ort sahen.« Étienne-Junien de Champeaux: *Physiologie des bals de Paris et de ses environs. Bal Mabille. Nouveau Tivoli (Chateau rouge), Paris 1845*, S. 69f.)

Einen Kulminationspunkt findet dieses Lichtspektakel in einem Feuerwerk, das nicht nur als solches unübertrefflich erscheint, sondern auch unmittelbar nach seinem Verklingen, beim Übergang zur ursprünglichen Beleuchtung »un effet de diorama de la plus brillante variété« bietet (ebd., S. 86), wie dieser ausgewiesene Bals-publics-Physiologist betont, bevor er seinen Blick nach derart fulminanten Eindrücken am Himmelsfirmament mit einem »Panorama des environs de Paris, vu du Château-Rouge« (ebd., S. 87) wieder auf den Erdboden einer sich (nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich) ins Unendliche erstreckenden, somit nicht weniger beeindruckenden »Wirklichkeit« zurücklenkt. Hier eröffnet sich ihm ein neues Spektakel, das gerade durch seine »Natürlichkeit« von sinnlich berausender Wirkung ist. Tradierte Raumvorstellungen geraten durch suggestive Blick- und damit korrespondierende Schreibbewegungen ins Wanken: Der Himmel avanciert zum Kunst- und Kulturraum, während die Stadt in ihren »unfassbaren« Dimensionen als Naturraum bewundert wird. Dem Leser bleibt bei solchen Lektüren vor allem Schwindelfreiheit zu wünschen: »Il est peu de point aussi admirablement situé pour découvrir de toutes parts un immense horizon; à l'œil nu on découvre parfaitement jusqu'à 50 kilomètres de distance et avec une lunette ordinaire jusqu'à 80 kilomètres et plus – Si l'horizon est ou paraît être circulaire, la terre est-elle bien sphérique, et si avec les instruments actuels on découvre si loin, ne pourrait-on pas apercevoir bien d'autres contrées avec des

instruments proportionnés? Dirait-on alors que la terre est ronde comme une boule? Mais voilà bien assez de science comme cela, songeons au positif, c'est-à-dire à notre bal et puisqu'un si admirable coup d'œil s'y trouve offert aux visiteurs, devenons leur cicerone, et sans sortir pour cela du Château-Rouge, contentons-nous d'indiquer par un très rapide aperçu les principaux endroits qui nous apparaissent dans la zone qui se déroule à nos regards. En nous tournant donc vers le Nord, une longue aiguille se dresse devant nous, c'est Saint-Denis, c'est le tombeau de nos rois; Louis XIV a pâli devant cette aiguille et c'est à elle que l'on a dû la folie de Versailles! ... En mourant, Louis XIV légua à la France trois milliards cent onze millions de dettes, et il avait fait tuer plus d'un million d'hommes! ...» (»Es gibt nur wenige so wunderbar gelegene Orte, die den weitläufigen Horizont von allen Seiten erschließen; mit bloßem Auge sieht man bis zu 50 Kilometer weit und mit einer normalen Brille bis zu 80 Kilometer und mehr. Wenn der Horizont kreisförmig ist oder zumindest so erscheint, ist die Erde wohl sphärisch. Aber wenn man mit den heutigen Instrumenten so weit sieht, könnte man mit entsprechenden Geräten nicht noch ganz andere Gefilde entdecken? Könnte man dann sagen, dass die Erde rund ist wie eine Kugel? Aber genug mit solcher Wissenschaft, kehren wir zu etwas Positivem zurück, nämlich zu unserem Ball, und da sich den Besuchern hier ein so wunderbarer Anblick bietet, wollen wir zum Cicerone [einem der seinerzeit neu aufkommenden Stadtführer, Anm. St. Sch.] werden und ihnen, ohne deshalb Château-Rouge verlassen zu müssen, in einem schnellen Überblick die wichtigsten Orte jenes Gebietes nennen, das sich unserem Auge darbietet. Wenn wir uns gegen Norden wenden, sehen wir Saint-Denis, das Grab unserer Könige, das sich wie eine lange Nadel vor uns auftürmt; Louis XIV. erbleichte vor dieser Nadel, und ihr verdankt man den Wahnsinn von Versailles! ... Im Sterben liegend, hinterließ Louis XIV. Frankreich Schulden von über drei Milliarden und hundertelf Millionen und hatte mehr als eine Million Menschen umbringen lassen! ...« Ebd. S. 88f.)

Neben dem Nonnenballett, das in seiner Zusammenstellung individuell nuancierter und dramatisierter Bewegungsminiaturen tänzerischen wie pantomimischen Charakters im Musik- und Tanztheaterrepertoire des 19. Jahrhunderts singular bleiben sollte, verdienen auch der Chœur dansé mit anschließendem Pas de Cinq im II. Akt des *Robert le diable* sowie die Valse infernale im III. Akt (wiederum als Chœur dansé konzipiert) und schließlich der Chœur dansé am Beginn des IV. Aktes Beachtung: Es handelt sich hierbei um Szenen, in denen Gesang und Tanz – unmittelbar aufeinanderfolgend oder direkt miteinander verbunden – Kollektivdynamiken versinnbildlichen, die den gesellschaftlichen Bezugsrahmen des tragischen Protagonisten bilden und dabei die Dramatik der Ereignisse klanglich bewegt illustrieren oder auch als zusätzliches Spannungsmoment retardieren. Dabei bildet der erste Chœur dansé (Chœur du peuple: »Accourez au-devant d'elle«) mit dem unmittelbar folgenden Tanz der Hofgesellschaft vordergründig einen feierlichen Auftakt zu dem Turnier und der damit verbundenen Vermählung von Isabelle, der Prinzessin von Sizilien, und ihrem heimlichen Geliebten Robert, wobei durch die abwechslungsreiche Folge kleiner, kontrastreich arrangierter Bewegungsstudien – von weitgespannten, lyrisch-einschmeichelnden Melodiebögen, kleinschrittig-leichtfüßigen Läufen, behenden Tonrepetitionen und auftrumpfenden Fanfarensignalen unterstützt – ein weites Ausdrucksspektrum szenischer Kinetik abgesteckt wird: In seiner fünfsätz-

gen Anlage wird eine Quadrillenformation²⁷ ebenso würdevoll-zeremoniellen wie heiter-beschwingten Charakters imitiert. Letztendlich markiert dieser festliche Aufzug jedoch vor allem den Beginn eines zunehmend dramatischer verwickelten Geschehens. Dagegen besingt und besiegelt die Valse infernale des Höhlen- beziehungsweise Höllenchors (»Noir démons, fantômes«) einen weiteren Triumph Bertrams, dem allerdings noch die größte Herausforderung – seinen Sohn Robert in die Unterwelt zu locken – bevorsteht. Der Chœur dansé von Isabelles Hofdamen, der den IV. Akt einleitet (»Noble et belle Isabelle«), verbreitet wiederum vergleichbar dem des II. Aktes eine vermeintlich ungetrübte, heitere Stimmung, von der jeder versierte Opernbesucher des 19. Jahrhunderts sogleich ahnen konnte, dass es sich hierbei um ein weiteres Retardierungsmoment vor einer unmittelbar aufziehenden Katastrophe handelt – in diesem Fall der letzten und schließlich auch ein glückliches Ende herbeiführenden. Diese Dramaturgie von (diegetischen) Tanzeinlagen beziehungsweise tänzerisch durchdrungenen Chören entwickelte sich zweifellos aus Modellen der späten Barockoper,²⁸ doch die dramatische Gestaltung des Bewegungs- und Klangraumes wird nun ungleich beweglicher und differenzierter: Die hör- und sichtbaren Bewegungen werden in einem zuvor ungekannten Ausmaß dynamisch ausgeweitet und gleichzeitig im Detail (psychologisch) vertieft, um die Spannung zu steigern. Aufgrund der im Musiktheater des 19. Jahrhunderts festzustellenden Häufigkeit dieses dramaturgischen Topos lassen sich solche Tanzsätze (mit oder ohne Chor) auch als präkatastrophische Bewegungsszenen umschreiben.²⁹

Der Erfolg der Tanzszenen aus Meyerbeers *Robert le diable* lässt sich nicht allein an den zahlreichen Wiederaufnahmen dieser Grand opéra, hymnischen Pressestimmen und euphorischen Zeitzeugenberichten nachvollziehen, sondern kann auch sehr unmit-

27 Die Einzelsätze dieser kunstvoll stilisierten Quadrillenimitation umfassen: Alla breve (Andantino quasi Allegretto), 6/8 (Allegro moderato), Alle breve (Maestoso), 2/4 (Allegro Scherzando), 6/8 (Allegro moderato). Generelle Hinweise zur Quadrille finden sich in Anm. 15.

28 Paradigmatisch stehen hierfür die *Tragédies lyriques* von Jean-Philippe Rameau, zumal er in einem regen Austausch mit einem seinerzeit führenden Tanztheoretiker stand: Louis de Cahusac, der die tanzdramatischen Ideale von Jean-Georges Noverre und Gasparo Angiolini maßgeblich vorbereitete. Zu Cahusac und der von ihm protegierten Tanzästhetik, die für das Verständnis beziehungsweise die Inszenierung von Tanzeinlagen im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts maßgeblich ist, vgl. Schroedter: Vom »Affect« zur »Action«. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en action*, Würzburg 2004.

29 Eine derartige präkatastrophische Bewegungsszene beschränkt sich keineswegs nur auf tänzerische Einlagen, sondern kann durchaus auch im Zentrum des gesamten musikdramatischen Geschehens stehen, das sich kontinuierlich auf sie zuspitzt – auch ohne sie letztlich choreografisch aufwendig inszenieren zu müssen. Anschauliche Beispiele hierfür liefern Daniel-François-Esprit Aubers *Gustave ou Le Bal masqué* (1833) und Giuseppe Verdis *Un Ballo in maschera* (1859), die auf das gleiche Libretto von Augustin Eugène Scribe zurückgehen, es jedoch in seiner Bedeutungsdimension unterschiedlich akzentuieren.

telbar und direkt von Musikalien abgelesen werden, die für sehr unterschiedliche Ebenen kulturellen Handelns bestimmt waren, dabei eine Spanne zwischen ›elitären‹ und ›populären‹ Musikpraktiken absteckten und dementsprechend breitflächig rezipiert wurden: Gemeint sind hiermit Arrangements der fraglichen Tänze für den Ballsaal beziehungsweise öffentliche Tanzveranstaltungen sowie den (kleineren oder größeren) musikalischen Salon respektive Unterhaltungskonzerte. Sie reichen somit von einer Rezeption der (Tanz-)Melodien durch eigene Körperbewegungen bis hin zu einem imaginären Nachvollzug der Tanzbewegung durch allein hörbare Bewegungen – idealerweise durch Erinnerungen an die Inszenierung unterstützt, wie auch der ›Souvenir‹-Anspruch entsprechender Drucke nahelegt, deren Titelblätter häufig durch szenische Momentaufnahmen kostbar illustriert wurden und die daher aus heutiger Perspektive einen unschätzbaren Fundus an ikonografischem Material zu zeitgenössischen Inszenierungspraktiken, nicht zuletzt auch den choreografischen Formationen bieten. Während für den Fall einer unmittelbar tänzerischen Rezeption des Robert Jean-Baptiste Tolbecques *Quadrilles de Contredanses et Valses*³⁰ ein anschauliches Beispiel bieten, lässt sich an Jacques Herz' *Cinq Aires de Ballets de Robert Le diable arrangés en Rondeaux pour Piano: N° 1 Bacchanale, N° 2 Pas de cinq, N° 3 Valse infernale, N° 4 Chœur dansé, N° 5 Pas de Taglioni*³¹ aufgrund der dramaturgischen Umdisposition der Tänze das Bemühen um eine Emanzipation von ihrer dramatischen Intention innerhalb der Opernvorlage feststellen, obgleich der tänzerische Ursprung dennoch erhalten bleibt und im musikalischen Medium weiterentwickelt wird: Die Melodien verdichten sich in einem klangvollen, das heißt akkordisch dicht gesetzten, dabei die hohen und tiefen Register gleichermaßen gebührend ausnutzenden Klaviersatz, der immer wieder sehr eigenständige Bewegungsphantasien entwickelt, um pianistischen Raffinessen – unterschiedlichste Artikulationen und ständig wechselnde, dynamische Feinabstufungen eingeschlossen – freien Lauf zu lassen.

Besonders virtuos-spektakuläre Züge nimmt diese Tendenz in Ange Marie Auzendes Arrangement des *Pas de cinq pour deux pianos à huit mains* an,³² die gleichzeitig die

30 Paris: Schlesinger M.S. 1166 bzw. F-Pc K. 47895. Das Arrangement bedient sich der seinerzeit geläufigen Besetzung für Klavier begleitet von einer Geige, Flöte oder Flageolet und weist die übliche Quadrillen-Satzfolge (Pantalon, Été, Poule, Trénis und Finale, vgl. oben Anm. 15) mit einer abschließenden Valse auf. – Hier und im Folgenden werden zur Identifizierung der Musikalien vorzugsweise die Signaturen der Bibliothèque nationale de France (BnF) angegeben, da sich die diesem Beitrag zugrundeliegenden Recherchen in erster Linie auf die dort vorhandenen und für die vorliegende Thematik sicherlich umfangreichsten Bestände beziehen. Zur Identifizierung der Plattennummern vgl. Anik Devriès und François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 1820–1914, Bd. 2, Genf 1988.

31 Paris: Schlesinger M.S. 1176 (1–5) bzw. F-Pn Vm12. 13182 (1–5); eine weitere Neuauflage erschien 1877 bei Brandus: F-Pn Vm12. 13183 (1–2).

32 Paris: Brandus B & Cie. 13.102 bzw. F-Pc A. 44213.

noch bis in die späten 80er-Jahre anhaltende Nachfrage entsprechender Musikalien belegt. Dagegen bleibt Antoine Lamottes *Grande Valse infernale arrangée pour orchestre, harmonie, fanfare et chœurs*³³ als imposante und seinerzeit keineswegs unübliche Einrichtung für ein breit angelegtes Orchester mit Militärkapelle und Chor der originalen Vorlage weitgehend treu und sucht in erster Linie, das Bühnenereignis in die urbanen, maßgeblich von Militär- und Tanzmusikkapellen – vorzugsweise in unmittelbarer Nachbarschaft – geprägten Musikkulturen zu transplantieren und somit dem allgemeinen Bedürfnis nach einer Inszenierung der Stadt für sich selbst und ihre Bewohner (als Darsteller und Publikum ihrer selbst) entgegenzukommen. Was zuvor allein dem Hofstaat vorbehalten war, verschaffte sich nun im gesamten Stadtgebiet einen klanglich bewegten Raum: Die Stadt bot nicht nur ein öffentliches Podium für Repräsentation und Präsenz, sondern war selbst – unmittelbar zu einer Bühne mutierend – von Theatralität und Performativität zutiefst durchdrungen. Von besonderem Interesse ist an diesem Phänomen, dass die Grenze zwischen einerseits einer Musik, die für aktiv-tänzerische, choreografierte oder improvisierte Bewegungen bestimmt war, und andererseits einer unverkennbar aus (Körper-)Bewegungen entsprungenen und weiterhin von letzteren (unsichtbar) durchwirkten Musik, die für ein Hören bei einer merklichen Bewegungsreduktion bis hin zu einem (äußerlichen) Bewegungsstillstand intendiert war – beim Gehen beziehungsweise Marschieren, Promenieren, Flanieren oder auch schlichtweg im Sitzen –, noch sehr graduell ist. Die zahlreichen Ballsäle und Tanzlokale, die mit unterschiedlichsten Ballveranstaltungen aufwarteten – von großdimensionierten Bals de la cour, Bals de société, Bals de charité und den alljährlich zur Karnevalszeit stattfindenden Maskenbällen, über privat initiierte Bals bourgeois und Bals de salon bis hin zu den sich breitflächig in der gesamten Stadt etablierenden Bals publics und an den Stadträndern aufblühenden Bals populaires –, lockten ihr Publikum ebenso mit Promenadenkonzerten und Konzertbällen (Concert bals) an. Victor Roziers Schilderung des seinerzeit führenden Vergnügungsareals der Brüder Mabilles an der Allée des Veuves in unmittelbarer Nähe der Champs-Élysées (Jardins Mabilles mit dem Bal Mabilles und Le Château des Fleurs) belegt diesen Sachverhalt sehr anschaulich, indem er betont, dass dem Publikum hier nicht nur ein Theater – das heißt ein theatrales Spektakel, das selbstverständlich auch Tanz einschließt –, sondern auch ein Konzert geboten werde, wobei sich Theater und Konzert gegenseitig bedingen.

33 Paris: Lamotte [1870] bzw. F-Pc K. 47895. Zum Einsatz kommen: Blasmusik und Chor sowie ein Orchester in der Besetzung von erste/zweite Violinen, Bratschen, Violoncelli, Kontrabässen, Flöten, Oboen, erste/zweite Klarinetten in B, erste/zweite Hörner in Es, dritte/vierte Hörner in H (!), erste/zweite Klappenhörner (Piston) in H, erste/zweite/dritte Posaunen, Ophikleide, Fagott und Schlagwerk.

»Les fondateurs des bals publics élégants sont donc les frères Mabilles. [...] Il semble que le génie du goût, en effet, préside à l'arrangement de ces jardins, tels qu'ils sont aujourd'hui. Le coup d'œil est magique. Ce ne sont pas les illuminations nombreuses, les bosquets touffus, les jeux de toutes sortes qui les rendent séduisants; c'est le goût, c'est l'art avec lesquels ils sont distribués. La Nature si belle est embellie. Nous ne savons ce que nous réserve le progrès en fait de luxe, mais nous ne comprenons rien au-dessus du tableau que présente une fête de nuit au Jardin Mabilles ou au Château des Fleurs. C'est de l'enchantement. L'ensemble est splendide. Toutes ces femmes parées de leurs plus belles toilettes, cachetant, se remuant, se croisant, étalant leur luxe et leur visage, offrent un spectacle qui vaut bien la peine qu'on se dérange. Pour le visiteur, il y a là plus qu'une représentation théâtrale, plus qu'un concert, il y a à la fois concert et représentation théâtrale.«³⁴

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, in Bezug auf das Pariser Musik(theater)leben des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Arten des Hörens von Bewegungsmusik zu unterscheiden:³⁵ Einerseits ein kinetisches Hören, bei dem die Musik unmittelbar durch

- 34 »Die Gründer der eleganten öffentlichen Bälle sind also die Gebrüder Mabilles. [...] Und wirklich scheint der leibhaftige Genius des Geschmacks die Einrichtung der Gärten, so wie sie jetzt sind, geleitet zu haben. Der Anblick ist feenhaft. Nicht die zahlreichen Illuminationen, die lieblichen Gebüsche, die Spiele aller Art sind es, die sie so verführerisch machen, sondern der Geschmack, der feine Kunstsinn, womit Alles vertheilt ist. Die zum Voraus so schöne Natur ist noch schöner gemacht. Wir wissen nicht, was uns der Fortschritt in Beziehung auf Luxus noch vorbehält; aber wir können uns kaum ein herrlicheres Gemälde denken, als was ein nächtliches Fest im Jardin Mabilles oder im Chateau des Fleurs darbietet. / Dies ist wahres Zauberwerk. Das Ganze ist prachtvoll. Alle diese Damen in ihren schönsten Toiletten, schwatzend, sich unter einander herumtreibend, ihren Luxus und ihre Gesichtchen zur Schau tragend, bilden ein Schauspiel, das zum Allersehenswürdigsten gehört. Der Besucher findet hier mehr als eine Theatervorstellung, mehr als ein Concert; es ist da Concert und Theater zugleich.« Victor Rozier: *Les Bal publics à Paris*, Paris 1855, S. 31 f., hier in der Übersetzung der deutschen Ausgabe Stuttgart 1857, S. 23 f.
- 35 Zweifellos bahnen sich im Paris des 19. Jahrhunderts Phänomene eines Musikkonsums und daraus resultierende ›Hörkulturen‹ an, die Adorno in seinem Beitrag »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« nicht ohne plakative Übertreibungen umschreibt, erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), S. 321 ff. Dennoch liegen der im 19. Jahrhundert breitflächig aufkeimenden und gerade in Paris besonders anschauliche Konturen gewinnenden Unterhaltungsmusik kinetischen Charakters Ursachen und Wirkungen zugrunde, denen etwas genauer nachzugehen lohnenswert erscheint. Letztlich lassen sich an diesen Entwicklungen aufschlussreiche Beobachtungen über das Spannungsverhältnis von Musik und Bewegung ablesen, die wiederum unterschiedliche Hörmodi bedingen beziehungsweise befördern. James H. Johnson bietet mit seiner Studie *Listening in Paris* (Berkeley und Los Angeles 1995) einen frühen und sehr anregenden Entwurf zu einer Kulturgeschichte des Hörens im Paris des 18. und 19. Jahrhunderts. Dennoch erstaunt, wie konsequent in seinen Untersuchungen die Perception von Musik über Bewegung (im Bühnentanz und Gesellschaftstanz) beziehungsweise als Bewegung (in einer Konzertmusik, die auf Tanzmodellen basiert) ausgespart bleibt und stattdessen vor allem die Tendenz zu einem kontinuierlich fortschreitenden, gleichsam entkörpererten Bewegungsstillstand beim Musikhören herausgearbeitet wird. An diesem Phänomen änderte auch die jüngere Konjunktur musikhistorischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Hören – vor und nach Roland Barthes einflussreichem Essay zur Körperlichkeit von Musik

choreografierte oder spontan improvisierte Körperbewegungen umgesetzt beziehungsweise rezipiert wird – wie es vor allem auf den Bällen und in den Tanzlokalen geschah; andererseits ein flanierendes, vergleichsweise ziellos umherschweifendes und die sinnlichen Eindrücke der Umgebung absorbierendes Hören im gemächlichen Gehen oder gar bei einem sitzenden Bewegungsstillstand, das von der breitflächig aufkommenden, noch größtenteils auf Tanzmodelle rekurrierenden Unterhaltungs-/Konzertmusik³⁶ protegiert wurde; und schließlich ein vor allem im Musik- und Tanztheater kultiviertes kinästhetisches Hören, bei dem Musik nicht unmittelbar ›in‹ sondern auch aus der vergleichsweise distanzierten Haltung eines Zuhörers ›als‹ Bewegung begriffen werden kann, um sie in ihrer choreografisch konzipierten³⁷ Räumlichkeit wahrzunehmen – einer Räumlichkeit, die durch eine entsprechend differenzierte Orchestersprache imaginäre Klangräume eröffnet und gleichzeitig – durch ihre aus tänzerischen Gesten und Figuren speisende Kinetik – über eine spezifische Körperlichkeit verfügt. Für den zuletzt genannten Hörmodus bieten die Tänze in Giacomo Meyerbeers *Grands opéras* sehr eindringliche Beispiele, deren geheime Wurzeln zweifellos in die urbanen Tanz(musik)kulturen zurückreichen – wie im Folgenden an den Tänzen aus *Les Huguenots* skizzenhaft veranschaulicht werden soll.

Beispielsweise lässt sich die »Danse bohémienne« aus dem III. Akt von *Les Huguenots* nicht ohne einen Blick auf das Pariser Tanztreiben choreografisch entschlüsseln respektive historisch informiert inszenieren, wobei wiederum sogleich offensichtlich wird, wie aufmerksam Meyerbeer die jüngsten Tanzmoden beobachtete, um sich kompositorisch inspirieren zu lassen. Der Umstand, dass er dabei niemals schlichte Formelmodelle übernahm, sondern die gesehenen und gehörten Bewegungen stilsicher um- und überformte, sie zudem dynamisch und klanglich feinsinnig anreicherte, um sie zu dramati-

(vgl. hierzu insbesondere die Zusammenstellung: *Der Körper der Musik*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 249–311) – vorerst nichts Wesentliches: Ein kinetisches und kinästhetisches Hören, das Musik über körperliche Bewegung rezipiert beziehungsweise (vor diesem Erfahrungshintergrund) als körperliche Bewegung wahrnimmt, bleibt ein weitgehend unbekanntes Terrain, das paradoxerweise doch so nahe läge. Zu letzterem vgl. auch meinen Beitrag: *Neues Hören für ein neues Sehen von Bewegungen. Von der Geburt eines zeitgenössischen Balletts aus dem Körper der Musik*, in: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, hg. von Stephanie Schroedter, Würzburg 2012, S. 43–110, hier insbes. S. 74 ff.

- 36 Im Paris des 19. Jahrhunderts bildete sich erst allmählich eine strikte Trennung zwischen ›leichter‹ Unterhaltungsmusik für ein breites Publikum und ›anspruchsvoller‹ Konzertmusik für musikalisch eingehend geschulte Hörer heraus, wobei beide Bereiche gleichermaßen noch sehr maßgeblich von Tanzmusik durchdrungen waren.
- 37 Choreografieren (von gr. *choros*: Tanz/Reigen und *graphein*: schreiben) wird hier in der ursprünglichen Bedeutung als eine »in einen Raum hineinschreibende« Bewegung verstanden.



ABBILDUNG 6 UND 7 Sowohl der Bal Mabille als auch Le Château des Fleurs gehörten zu der Tanzlokal-Kette der Brüder Mabille, einem frühen Unternehmen der aufblühenden Pariser Freizeitbranche. Während der Bal Mabille zunächst Tanzschülern als Übungsparkett diente und später (nicht zuletzt aufgrund der prachtvollen Beleuchtung) zu einer der beliebtesten Tanzstätten von Paris avancierte, wandte sich Le Château des Fleurs zunehmend an ein flanierendes oder auch schlichtweg sitzendes Publikum, das sich von voluminösen Orchesterklängen berauschen ließ, ohne deshalb zwangsläufig das Tanzbein schwingen zu müssen.

sieren, das heißt emotional aufzuladen, trägt nicht unwesentlich dazu bei, dass ihre aufführungspraktische Identifizierung aus heutiger Sicht streckenweise einem Rätseln gleicht. So mag neben der Gradtaktigkeit dieses Tanzes der Hinweis auf eine böhmische Provenienz der Komposition sogleich eine Polka nahelegen – doch da diese erst ab den 1840er-Jahren in Paris Einzug hielt (und dann sogleich sehr unterschiedliche und auf der Bühne vielfältig rezipierte Spielarten herausbildete), kann sie mit vergleichsweise großer Sicherheit ausgeschlossen werden.³⁸

Stattdessen kommen allerhöchstens Vorläufermodelle der Polka in Frage, von denen sich vor allem der im süddeutschen Raum praktizierte Schottische anbietet – der wiederum nicht mit der späteren Ausprägung des gleichnamigen Tanzes in den Pariser Salons um die Jahrhundertmitte verwechselt werden darf, sondern in seiner frühen Ausformung in der Nähe der (vor allem in Österreich sehr beliebten) Ecosais³⁹ der ersten Dekaden des 19. Jahrhundert steht. Obgleich es sich auch bei diesem Tanz um einen Nationaltanz handelt, in dem schon für die spätere Polka typische Hüpf Schritte zum Einsatz kamen,⁴⁰

38 Vgl. hierzu die in Anm. 16 genannten Pariser Polka-Publikationen, die ebenfalls erst ab den 40er-Jahren einsetzten. Ein ähnlicher Sachverhalt lässt sich an den (Tanz-)Arrangements von Balletten und Opern nachvollziehen: Polken kommen erst ab den 40er-Jahren in Mode, wobei sich sogleich eine Vielfalt an Formen im Zweier- wie Dreiertakt herausbildete, darunter Polka-Mazurken, Redowa-Polken, Polka-Galoppaden (auch als Esmeralda bezeichnet), Polka-Ecosais, Polka-Quadrillen, Polka-Mazurka-Tyroliennes (!) sowie eine Polka tremblante angeblich englischer Herkunft.

39 Choreografisch ist die Ecosaise mit der Anglaise verwandt, wurde also offensichtlich von Schottland nach England transferiert und gelangte in der englischen Version auf den Kontinent. Einen instruktiven Einblick in die Entwicklung der Ecosaise bietet der entsprechende Artikel von Walburga Litschauer und Walter Deutsch in: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG²), Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 1637–1639.

40 Aufschlussreiche Hinweise zu der wechselvollen Entwicklung des Schottischen im Verlauf des 19. Jahrhunderts liefern zahlreiche Tanzlehrbücher nicht nur französischer, sondern auch deutscher Provenienz (letzte enthalten besonders systematische und detaillierte Informationen, auch wenn sie nicht immer unmittelbar auf die französischen Verhältnisse übertragbar sind). Aus der Fülle entsprechender Publikationen seien an dieser Stelle hervorgehoben: Gawlikowski: *Guide complet de la danse* (dort wird die spätere Pariser Salonversion beschrieben); Desrat: *Dictionnaire de la danse historique* (dort wird explizit zwischen einem »Schottischen« deutscher Provenienz und einem »Scottish« englischer Herkunft unterschieden); Eugène Giraudet: *Traité de la danse, seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert province et étranger*, Paris [1890]; ders.: *Traité de la danse. Tome II. Grammaire de la danse et du bon ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours. 6341 danses ou pas différents et articles de tous genres sur la danse, 3333 figures de cotillon, 2000 pas chorégraphiques, 658 danses de salons, 150 quadrilles différents, 200 articles sur les us et coutumes et les belles manières en toutes circonstances*, Paris 1900 (von einem offensichtlich sehr geschäftstüchtigen Maître de danse verfasstes, quasi enzyklopädisches Tanzlehrbuch, das die zunehmend vielfältigen Moden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts widerspiegelt, sich dabei besonders exzessiv sämtlichen Varianten widmet, die

so ist er dennoch durch seine Ecosaisen-(letztlich Anglaisen-)Verwandtschaft tendenziell eher schottischer⁴¹ beziehungsweise englischer Provenienz mit süddeutsch-österreichischem Einschlag, aber gewiss nicht böhmischen Ursprungs – soweit sich solche seinerzeit sehr kreativen Rezeptionsphänomene aus heutiger Perspektive (vornehmlich auf der Basis von Tanzlehrbüchern, Musikalien und Bildmaterial) rekonstruieren lassen. Der Umstand, dass sowohl die Ecosaise als auch der Schottische zunehmend mit dem Walzer liebäugelten – zunächst als Ecosaisenwalzer, später Scottish valsée –, machte diese Tanzformen schließlich zu betont salonfähigen Gesellschaftstänzen. Als solche passen sie wiederum nicht zu dem dramatischen Kontext des fraglichen Tanzes in *Les Huguenots*, der immerhin in der Nähe einer Schenke am Seineufer, das heißt einer eher ländlichen Zone des Stadtgebiets, stattfindet: Während Valentine nach ihrer Trauung zu einer Kapelle geleitet wird, suchen protestantische Soldaten den Marienhymnus der Prozession mit einem Kampf- und Trinklied zu übertönen, wobei »Bohémiens«⁴² mit Musik und Tänzern einer weiteren Zuspitzung der zunächst vor allem klanglich ausgetragenen Kontroverse entgegenwirken, indem sie für eine heiter bewegte Ablenkung sorgen. Auch hier handelt es sich in erster Linie um ein Retardierungsmoment präkatasrophischen Charakters: Der Konflikt ist unausweichlich und unmittelbar bevorstehend – durch den Tanz beziehungsweise ein vermeintlich ungetrübt beschwingtes Bewegungsbild wird die Spannung zusätzlich gesteigert, keinesfalls nivelliert oder gar aufgelöst.

Da das Geschehen am Stadtrand mit seinem Bevölkerungs- und Kulturengemisch jenseits innerstädtischen Establishments lokalisiert ist, liegt die Vermutung nahe, dass sich hinter der Danse bohémienne ein böhmischer Tanz im engeren und weiteren Sinne verbirgt: Als »Bohèmes« wurden im 19. Jahrhundert generell »fahrendes Volk« und sogenanntes »Lumpenproletariat«, aber auch Künstler mit unbürgerlichem Selbstverständnis (gleichsam Kunstvagabunden) und schließlich Zigeuner als ethnisch schwer lokalisierbare Bevölkerungsgruppe Südosteuropas bezeichnet. Da vor allem letztere für ihre Tänze bekannt waren, verdichten sich die Indizien für einen Zigeunertanz, dessen Konturen jedoch weiterhin vage bleiben: Im Paris der 30er-Jahre wurden sogenannte Gitana, Tzigane oder Gipsy Dances gerne mit spanischen Volkstanzelementen versehen – Bewegungszitate aus den zu diesem Zeitpunkt schon etwas old-fashioned anmutenden

vermutlich jeweils spezielle Unterrichtslektionen erforderten: unter dem Stichwort Schottisch wird eine Version »américaine«, »polkée-glissée«, »polkée-sautée«, »polkée-valsée à la mode«, »vendéenne« und »pantinnoise« beschrieben).

⁴¹ In Gustave Dugazons kostbar mit Illustrationen und Notenstichen versehener Publikation *Danses Nationales* (Paris, o. J., vermutlich aus den 20er-Jahren, ohne Paginierung) wird die Ecosaise noch als »Scotch Reel« bezeichnet.

⁴² Vgl. hierzu den Librettodruck Paris (Schlesinger) 1836, S. 80f.

Boléros und Fandangos, aber auch der gerade neu importierten Cachucha⁴³ –, standen insofern mit der schon länger anhaltenden, breitflächig virulenten Spanienmode in Verbindung. Von dieser Tendenz schien sich Meyerbeer mit seiner Danse bohémienne dezidiert absetzen zu wollen, um sich anstelle allzu phantasievoll-exotischer Zigeuner-Interpretationen um ein vergleichsweise präziseres Lokalkolorit zu bemühen und gleichzeitig jüngere, unter einem südosteuropäischen Einfluss stehende Tanzmoden musikalisch reflektieren zu können.

Dass er hiermit – musikdramatisch – wiederum seiner Zeit voraus war beziehungsweise eine neue Tendenz einleitete, belegt das drei Jahre nach *Les Huguenots* uraufgeführte ballet pantomime *La Gipsy* (1839),⁴⁴ das mit dem (für ein Ballett höchst ungewöhnlich) tragischen Tod einer außerordentlich couragierten (vermeintlichen) Zigeunerin endet und in dem eben diese Protagonistin einen Krakowiak tanzt. Als ursprünglich polnischer Nationaltanz bahnte sich der Krakowiak seinen Weg über Böhmen nach Paris, um dort (allerdings erst in den 40er-Jahren) als *Cracovienne*⁴⁵ zu einem salonfähigen Gesellschaftstanz zu avancieren – dezent mit moderaten Polka-Schritten alias Pas

43 Die Cachucha war erstmals in *Le Diable boiteux* auf der Bühne zu sehen, einer dreiaktigen Ballet pantomime, die nach einem Libretto von Adolphe Nourrit und Edmond Burat de Gurgy zu einer Komposition von Casimir Gide (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Rossini, Auber, Hérold und Grétry) sowie einer Choreografie von Jean Coralli 1836 uraufgeführt wurde. Sie sorgte sogleich für Furore und wurde nicht nur im Bühnen-, sondern auch Gesellschaftstanz und ebenso in der Salonmusik rezipiert. In den 40er-Jahren dürfte sich jedoch ihr Wirkungsradius erheblich verringert haben, zumal sie nun zunehmend mit dem Cancan in Verbindung gebracht wurde, da irrtümlicherweise Wurzeln von letzterem in diesem (ursprünglich) spanischen Volkstanz gesucht wurden. Vgl. hierzu Maurice Alhoy: *Physiologie du débardeur, du cancan et de la cachucha*, Paris [1842]; [anon.]: *Physiologie de l'opéra, du carnaval, du cancan et de la cachucha*, Paris 1842, sowie Bourdin: *Voyage autour de Pomaré. Reine de Mabilille*.

44 Es handelt sich hierbei um ein dreiaktiges Ballet pantomime nach einem Libretto des Giselle-Co-Autoren Saint-Georges (siehe oben Anm. 7), vertont von François Benoist (1. Akt), Charles Louis Ambroise Thomas (2. Akt) und Marco Aurelio Marliani (3. Akt) (mit Melodiezitaten aus Kompositionen von Beethoven, Hummel, Mozart, Schubert und Weber) zu Choreografien von Joseph Mazilier.

45 Eine weitere Bühnen-Cracovienne findet sich im dreiaktigen Ballet pantomime *La Jolie fille de Gand* (1842 uraufgeführt, basierend auf einem Libretto von Saint-Georges zu einer Vertonung von Adam und zu Choreografien des vor allem im Bereich des Gesellschaftstanzes tätigen Tänzers Albert [François Decombe]). Erstaunlicherweise lassen sich nähere choreografische wie musikalische Hinweise zu dieser Tanzform weniger über die einschlägigen französischen Tanzlehrbücher der 40er- und 50er-Jahre, vielmehr über deutsche und auch vergleichsweise späte Publikationen ermitteln; vgl. hierzu insbesondere Bernhard Klemm: *Katechismus der Tanzkunst*, Leipzig 1901, S. 163; ders.: *Handbuch der Tanzkunst. Ein Leitfadens für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie*, erw. von Gustav Engelhart, Leipzig 1910, S. 153; Friedrich Albert Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig 1887, S. 213 ff. sowie im Notenanhang S. 32; Giraudet: *Traité de la danse*. Tome II, S. 144; Victor Junk: *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930, S. 131 f.

90" 16.

234

DANSE BOHÉMIENNE.

Allegretto moderato

PIANO.

ff *lourdement:*

ff *Allegretto moderato*

Allegro.

p *légèrement.*

p *Allegro.*

M. S. 2136.

NOTENBEISPIEL 1 Danse bohémienne aus Giacomo Meyerbeers Les Huguenots. Beginn im Allegro moderato und kurz darauf einsetzender erster Allegro-Teil (a) sowie Beginn des zweiten Allegro-Teils mit kurz darauf folgendem Allegretto moderato (b 1 und 2), hier dem bei Maurice Schlesinger erschienenen Klavierauszug M.S. 2136 (F-Po A. 512. e) entnommen

255

8^{va} loco.

dolce.

Allegro

p *Allegro*

M. S. 2156.

276

musical score for piano, measures 276-281. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of grand staves. The first five systems show a progression from a moderate tempo to a forte dynamic. The sixth system is a new section titled "Allegretto moderato" in 6/8 time, starting with piano dynamics.

measures 276-281.

Allegretto moderato

pp

pp

ff

ffmo

cresc.

dim.

f

f

M. S. 2150.

KRAKOWIAK.
Dansé par M^{lle} FANNY ESSLER
 Dans le Ballet de **LA GYPSY**
 Arrangé pour le Piano par **FRÉDÉRIC BURGMÜLLER**.
 Chez S. RICHAULT, Editeur de Musique Boulevard Poissonnière, 16 au 1^r

All^o non troppo (♩=126)

PIANO.

R. 3904.

NOTENBEISPIEL 2 Beginn des Krakowiak aus *La Gypsy*, getanzt von Fanny Elsser (im Druck irrtümlich als Fanny Essler angegeben), hier in einem Klavierarrangement von Frédéric (Friedrich) Burgmüller, erschienen bei Richault
 R. 3904 (F-Pn Vm12. 4449)

REDOWATSCHKA.
(REDOWA - POLKA.)

PIANO.

B. et C^{ie} 4902 Brandus et C^{ie} 97 rue Richelieu.

NOTENBEISPIEL 3 Beginn der Redowatschka aus La Vivandière, getanzt von Fanny Cerrito – die »großen« Tanzstars präsentierten sich seinerzeit gerne mit den »jüngsten« Nationaltänzen, deren Kreation sie maßgeblich prägten –, hier in einem Klavierarrangement von Frédéric (Friedrich) Burgmüller, erschienen bei Brandus B. et Cie. 4902 (F-Pn Vm12.d 3442)

bohémiens beziehungsweise Pas piqués versehen. Abgesehen von der rhythmisch-metrischen Verwandtschaft des böhmischen und des polnischen ›Zigeunertanzes‹ ähnelt sich auch ihr melodischer Duktus mit seinen kleinschrittigen Läufen und Figuren vornehmlich in Achtel- und Sechzehntelbewegungen sowie eindringlichen staccato-Tonrepetitionen.

Von hier aus ist der Schritt zur Redowatschka (Redowaczka) alias Redowa-Polka nur noch gering, für die sich im ballet pantomime *La Vivandière*⁴⁶ ein illustres Beispiel findet, das allerdings über zehn Jahre nach *Les Huguenots* zur Uraufführung kam und aus dieser Perspektive nochmals Meyerbeers sicheres Gespür für den neuen Stilwandel – bereits in der Mitte der 30er-Jahre – bestätigt.

Aber auch der Sachverhalt, dass sich Meyerbeer ein Jahr nach der Uraufführung von *La Vivandière* bei der Komposition seines Divertissements zu *Le Prophète* (1849) – der legendären, da wiederum international weite Kreise ziehenden Schlittschuhtanzszene – für eine Kombination aus einer Valse, Redowa (auch als Valse bohémienne bezeichnet), Quadrille und Galopp entschied und just von der Polka, die seit Beginn der 40er-Jahre quasi einen tänzerischen Flächenbrand in Paris initiierte, keinen Gebrauch machte, belegt, wie scharfsinnig er bereits zu diesem Zeitpunkt erkannt hatte, dass diese Tanzform im Begriff war, ihren Zenit zu überschreiten, um nur noch als Routinestückchen in Opéras comiques oder als ein etwas elaborierteres Cancan-Imitat in Opéras bouffes – beziehungsweise in deren Rezeption über Tanzarrangements für die Ballsäle – weiterzuleben.⁴⁷

Etwas weniger verwickelt, aber deshalb nicht weniger interessant verhält es sich mit der Tanzszene zu Beginn des V. Aktes der *Huguenots*, die im Ballsaal des Pariser Hôtel de Nesle stattfindet, in dem sich die Hofgesellschaft um das Hochzeitspaar Marguerite de Valois und Henri de Navarre eingefunden hat, um das feierliche Ereignis festlich-

⁴⁶ Es handelt sich hierbei um ein einaktiges Ballet pantomime vermutlich nach einem Libretto von Arthur Saint-Léon, der auch für die Choreografie verantwortlich zeichnete, zu einer Komposition von Cesare Pugni, die jedoch erst 1848 in Paris zur Uraufführung kam.

⁴⁷ Es wäre müßig, an dieser Stelle auf die unzähligen Beispiele für Polka-Kompositionen in und aus Opéras comiques und Opéras bouffes einzugehen, unter denen sich auch Polka-Arrangements von Meyerbeers *L'Étoile du nord* (unter anderem von Auguste Mey, Jules Etienne Padeloup, Adrien Guillaume Joseph Taléxy, Léon Waldteufel) und *Le Pardon de Ploërmel* (unter anderem von Narcisse Joseph [Père] Bousquet und Taléxy) finden – ganz zu schweigen von seiner *Africaine*, die Meyerbeer vermutlich als véritable Ballett-Oper konzipierte, jedoch starb, bevor er mit der Komposition der Tänze beginnen konnte, so dass François-Joseph Fétis kurzerhand aus übrig gebliebenem Material Tanzeinlagen zusammenstellte, die wiederum intensiv über Polken (unter anderem von Jean-Baptiste-Laurent Arban, Mey, Philippe Jean François Stutz, Taléxy) in den städtischen Tanzlokalen rezipiert wurden.

beschwingt zu besiegeln, jedoch letztlich die finale Katastrophe einleitet, die in einem gemeinsamen, unentrinnbar grausamen Untergang aller maßgeblich am Geschehen Beteiligten kulminiert.

Zweifelloos hat das diese Szenerie einleitende, imposant-gravitätische Menuett nur noch sehr peripher etwas mit jener Tanzform zu tun, die zwischen Lully und Rameau en vogue war: Schon allein der fehlende Auftakt beraubt den originalen Menuettschritt seiner charakteristischen *Plié-élevé* Bewegung zu Beginn und nimmt ihm gleichsam seinen Atem, um in ein Geschehen zu stolpern, das auch ohne allzu komplizierte Bewegungsornamentik, stattdessen mit einer umso fülligeren klanglichen Präsenz alle Augen und Ohren auf sich zu lenken sucht. Schon Daniel-François-Esprit Auber hatte sich in seinem *Gustave ou Le bal masqué* (1833), dessen katastrophische Konzeption Meyerbeer sicherlich als Vorbild diente (gleichwohl er sie musikdramatisch zu übertreffen vermochte),⁴⁸ dieser Tanzform als einer das späte Ancien régime symbolisierenden Klangkulisserie bedient. In *Les Huguenots* avanciert das Menuett nun zu einem höfischen Tanz *avant la lettre*⁴⁹ und wird unversehens von einem Galopp zur Tür hinausgefeht, der das Publikum nicht weniger abrupt in das Hier und Jetzt der Karnevalssaison 1836 beförderte, in deren unmittelbarem Umfeld die Uraufführung dieser Grand opéra stattfand: Seit der Öffnung der Maskenbälle an der Opéra zur Karnevalszeit für ein in erster Linie zahlendes und nicht mehr ausschließlich privilegiertes Publikum,⁵⁰ avancierte die frühmorgendliche

48 Vgl. hierzu die detaillierte Erörterung der klanglich wiederum äußerst nuanciert abgestimmten Verzahnung von Tanz und Glockenschlägen in dieser Ballszene in dem Beitrag von Sieghart Döhring: Zur ästhetischen und dramaturgischen Disposition der Ballszene in Meyerbeers *Les Huguenots*, in: Meyerbeer und der Tanz, S. 50–64, hier insbes. S. 59 ff. Obgleich diese Tanzszene offensichtlich schon kurz nach der Uraufführung sehr einschneidend verändert, wenn nicht sogar grundsätzlich gekürzt und durch eine Fackeltanzkomposition Meyerbeers ersetzt wurde (diesen Umstand belegen auch die erhaltenen Arrangements), dürfte sie dennoch bei Jacques Offenbach einen derart nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, dass er sie in seiner *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867) augenzwinkernd karikierte. Vgl. hierzu ausführlicher Schroedter: Der Ballsaal in der Oper und die Oper im Ballsaal, insbes. S. 151 f.

49 Ursprünglich waren an dieser Stelle eine Sarabande und ein Passepied vorgesehen, die allerdings dem Operngeschehen mit seiner zeitlichen Disposition im Jahr 1572 auch nur graduell etwas näher gekommen wären. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang dennoch, dass Meyerbeer offensichtlich ein Exemplar von Jacques Bonnets *Histoire Generale de la Danse*, Paris 1724, besaß – schenkt man dem entsprechenden Vermerk in einer Ausgabe, die sich in der Salzburger Universitätsbibliothek/Derra de Moroda Dance Archives (DdM 423) befindet, Glauben, um hiermit gleichzeitig Meyerbeers Bemühen um Historizität zu belegen.

50 Die Öffnung der Opernbälle ging auf eine Initiative des geschäftstüchtigen Operndirektors Louis-Désiré Véron zurück, der damit zu Beginn der Juli-Monarchie, das heißt nur kurz vor der Uraufführung der *Huguenots*, erstmals ein breites Publikum in die Oper zu locken vermochte und trotz vergleichsweise geringer Eintrittspreise die Einnahmen quantensprungartig in die Höhe schnellen ließ. Vgl. hierzu unter anderem Gasnault: *Guinguettes et Lorettes*, insbes. S. 66 f.



ABBILDUNG 8 »Le Bal masqué à l'Opéra« in seiner stündlichen Mutation als Karikatur. Oben links: mitternächtlicher Anblick vom Boulevard des Italiens, Mitte: Quadrille der tanzenden Berühmtheiten um 1 Uhr nachts, unten: Ankunft der großen Masken um 2 Uhr nachts; oben rechts: Intrigen im Foyer um 3 Uhr nachts, Mitte: »Galop final« um 4 Uhr nachts, unten: der Ausgang um 5 Uhr nachts

Schlussgaloppade zu einem fulminanten Höhepunkt der Pariser Tanzsaison, der allerdings auch (nicht anders als in *Les Huguenots*) Menschenleben fordern konnte – wie die zahlreichen Illustrationen dieses »Galop final« beziehungsweise »Galop infernal« nahelegen: Der Einzelne mit seiner festen Verankerung in einer sich durch sich selbst hindurch schlängelnden, sich quasi selbst durchbohrenden anonymen Menschenmasse wurde von einem akustischen Sog mitgerissen, der einem todesmutigen Höllenritt glich. Bewegungs- und Klangraum korrespondierten hier nicht nur miteinander, sondern schienen zu einem riskant verlockenden, lebensbedrohlichen Konglomerat zu verschmelzen, das allein durch eine gewaltige Explosion wieder in seine atomaren Einzelteile separiert werden konnte.

Während sich Meyerbeer mit seinem Menuett zu einem Filmmusikkomponisten der ersten Stunde (vorzugsweise im Genre klassischer Historienfilme) entpuppt, belegt



sein Galopp wiederum sehr eindringlich, dass er so manchem Ballettmusik-Kollektiven seiner Zeit weit überlegen war, indem er Spezifika einer tänzerischen Kinetik nicht nur durch Musik zu begleiten, sondern vor allem in das Medium der Musik zu übertragen verstand, um letzte nicht nur ›in‹ sondern auch selbst ›als‹ (wenn auch nicht sichtbare, so doch hörbare und



nichtsdestoweniger körperliche) Bewegung erscheinen zu lassen.⁵¹ Für die Rezeption einer solchen Musik sollte Vérons vielzitatierter Ausspruch, dass eine (musik-)dramatische Handlung wie ein Ballett mit den Augen zu verstehen sein müsse,⁵² noch durch den Zusatz erweitert werden, dass Tanz wiederum nicht nur mit den Augen und ebenso den

51 Ungeachtet dieses intuitiven Gespürs für die Körperlichkeit und Visualität von Musik trotz ihrer sich primär auditiv vermittelnden (emotionalen) Wirkung überzeugt Sieghart Döhrings Erklärung dafür, dass Meyerbeer kein eigenständiges Ballett komponierte, »obwohl er dafür über Voraussetzungen verfügte wie kaum ein anderer der großen Opernkomponisten: nämlich einen dramaturgischen Blick, der die Konzeption des Ganzen ebenso umfasste wie den Stellenwert der Details, dazu eine musikalische Sprache, der das Gestische und Bewegungsmäßige gleichsam eingeprägt erscheint. [...] Bezeichnenderweise waren es gerade die Totalität seines dramatischen Anspruchs und die Perfektion der musikdramaturgischen Durchdringung seiner Opern, die Meyerbeer zum Tanz hinführten und zugleich vom Ballett als eigenständiger Gattung entfernten. So selbstverständlich es ihm erschien, Tanz und Pantomime als musikdramatische Ausdrucksmittel zu verwenden, sah er doch andererseits keinen Grund, diese absolut zu setzen und auf das vertonte Wort und den singenden Darsteller zu verzichten. Indem er das Ballett mit kaum je übertroffener Stringenz in das musikdramatische Total eines theatralischen Gesamtkunstwerks integrierte, beförderte er auf beispielhafte Weise die Entwicklung des Tanzes als genuiner Bühnenkunst.« Vgl. Döhring: Zur ästhetischen und dramaturgischen Disposition der Ballszene in Meyerbeers *Les Huguenots*, hier S. 64.

52 »... pouvoir être comprise par les yeux comme l'action d'un ballet«, in: Louis-Désiré Véron: *Mémoires d'un bourgeois de Paris comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, et la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*, 6 Bände, Paris 1853–1855, hier Bd. 3 (1864), S. 252.

ABBILDUNG 9–11 »Le Galop final« beziehungsweise »Le Galop infernal« als beliebter Darstellungstypus, der auch als Metapher für eine gesellschaftspolitische Situation gelesen werden kann. Abbildung 9, oben links, stammt von Provost (*Paris et ses environs*, o. J.), Abbildung 10, oben rechts, von Honoré Daumier, Abbildung 11, unten rechts, von Gustave Doré (in: *Le journal pour rire*, 9. März 1850; in dem Vorhang, der sich über Dorés Galoppade erhebt, findet sich – kaum sichtbar in dunklen Buchstaben süffisant eingraviert – die Parole »Liberté, Fraternité, Égalité«).

Edmond Auguste Texier bietet in seinem *Tableau de Paris* ein besonders anschauliches Bild der berühmten Schlussgaloppaden des Pariser Opernballs: »Jetez maintenant un coup d'œil sur la salle splendidement éclairée. Dans les six rangs de loges chatoie le satin et éclate l'ivresse. Le parquet offre l'aspect d'un océan d'épaules et de seins nus. A un signal donné, l'orchestre mugit comme un ouragan; aussitôt tous ces flots dispersés et luttant les uns contre les autres, s'arrêtent, se massent, et roulent emportés par un courant magique. C'est le galop infernal, le galop exécuté au milieu des détonations de la mousqueterie. Les grincements de l'archet, la voix perçante de la clarinette, les sons cuivrés de l'ophicléide et du trombone ne suffisant plus à entretenir la folie furieuse des danseurs, le chef d'orchestre appelle à son aide les armes à feu, et réduit à la proportion d'un la ou d'un ut gigantesque l'explosion d'un pistolet ou d'une carabine. Le canon n'a pas encore jeté sa note tonnante dans cet orchestre monstre, cela viendra. Pierrots et pierrettes, débardeurs et débardeuses, mousquetaires et camargos, romains et marquises, costumes en satin et costumes déguenillés, duchesses en poudre et chiffonniers en loques, tout cela roule, tombe, se relève, et passe avec la rapidité de la trombe. Le galop, serpent gigantesque, déroule ses anneaux qui étincellent aux mille rayons des lustres suspendus, comme autant de soleils, au firmament de la salle. Puis ce sont des gestes indescriptibles, des éclats de voix furieux, des contorsions épileptiques, des accords inconnus, des accords inouïs, une symphonie de grincements et de râles. Hurra! Hurra! L'orchestre mugit de plus belle, et de plus belle aussi bondit la spirale humaine. A chaque bond, le parquet, frappé par les jarrets d'acier, rend un bruit sourd, pendant que les loges éclatent les bravos. Hurra!«

(»Werfen Sie nun ein Auge auf den prächtig erleuchteten Saal. In den sechs Reihen der Logen schillert der Samt und funkelt die Trunkenheit. Das Parkett bietet den Anblick eines Ozeans nackter Schultern und Brüste. Auf ein Signal hin braust das Orchester auf wie ein Orkan; unmittelbar darauf bleiben die sich versprühenden und gegeneinander ankämpfenden Fluten wieder stehen, ballen sich erneut zusammen und rollen weiter, mitgerissen durch einen magischen Sog. Es ist ein Höllenritt inmitten von Artillerie-Detonationen. Das Kreischen der Bögen, die schrille Stimme der Klarinette, die blechernen Klänge der Ophikleide und der Posaune genügen dem wilden Wahnsinn der Tänzer jedoch bald nicht mehr, der Dirigent ruft die Feuerschütze zu Hilfe, dämpft dabei jedoch den Knall eines Revolvers oder eines Gewehrs auf die Proportionen eines gigantischen A's oder C's. Die Kanone hat noch nicht ihre donnernde Note in dieses Monster-Orchester abgefeuert, das kommt noch. Pierrots und Pierrettes, Hafenarbeiter und Hafenarbeiterinnen, Musketiere und Spanier aus Camargo, Römer und Marquisen, Kostüme aus Samt und Kostüme aus Lumpen, gepuderte Herzoginnen und Lumpenhändler in Fetzen, all dies rollt daher, fällt hin, steht wieder auf und zieht weiter mit der Geschwindigkeit eines Wirbelwindes. Der Galopp entfaltet sich in Ringen wie eine gigantische Schlange, sie glitzern in den tausend Lichtern der Lüster, den tausend Sonnen am Firmament des Saales. Und dann – unbeschreibliche Gesten, wütende Stimmausbrüche, epileptische Zuckungen, unbekannte Akkorde, unerhörte Akkorde, eine Symphonie des Kreischens und Krätzens: Hurra! Hurra! Das Orchester braust aufs Neue auf und aufs Neue springt die menschliche Spirale empor. Bei jedem Sprung antwortet der mit stählernen Schenkeln getretene Parkettboden mit dumpfem Lärm, während aus den Logen die Bravos hervorbrechen. Hurra!« Texier: *Tableau de Paris*, Bd. 1, S. 46f.)

Ohren, sondern auch mit dem ganzen Körper (zu dem natürlich auch Augen und Ohren gehören) verstanden werden sollte – was freilich im Paris seiner Zeit mit seiner allgegenwärtigen Dansomanie selbstverständlich war und keiner weiteren Erläuterungen bedurfte, jedoch aus heutiger Perspektive weitgehend in Vergessenheit geraten ist.

Inhalt

Florian Reichert und Edith Keller Einleitung	7
Laura Moeckli »Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«. Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage	11
Anette Schaffer Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts	41
Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert Gesten auf dem Prüfstand. Ein Werkstattbericht	74
Céline Frigau Manning Staging and Acting Without a Director. Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien	87
Anselm Gerhard Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und »parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820	111
Christine Pollerus »Zeichen der innern Empfindung«. Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850	124
Sigrid T’Hooft in an interview with Laura Moeckli Using Historical Treatises and Iconography in Opera Staging Today	142
Stephanie Schroedter Städtische Bewegungsräume auf der Bühne. Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen	151
Namen-, Werk- und Ortsregister	186
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge	191

SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und
Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller,
Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 5



Dieses Buch ist im November 2014 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation, Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7